

Dramaturgia muzyczna

ABSTRACT. Ewa Wąchocka, *Dramaturgia muzyczna* [Musical Dramaturgy]. „Przestrzenie Teorii” 36. Poznań 2021, Adam Mickiewicz University Press, pp. 71–89. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2021.36.4.

In her paper, Ewa Wąchocka examines the phenomenon of recent dramatic works becoming increasingly more ‘musical’ and the terminological shift it brought about, i.e. the inclusion of the term ‘musical dramaturgy’ in writing for the stage. The author argues that far from being limited to the sounds of speech and language in general, musicality also encompasses a variety of non-musical sounds, the unravelling of the play’s narrative and the psychological makeup of its characters; it also penetrates deeply into the structure of the text. In the analysis of plays by W. Murek, A. Grzegorzewska, and S. Bogacz, the author demonstrates how essential the inspirations sourced from musical culture are for recent dramatic works: the 20th-century experiments with music, the discovery of how potent sound expression can be, or the most technologically advanced methods of sound reproduction. By presenting the many and varied dramatic strategies, the author shows that contemporary playwrights not only use musicality to represent the sound landscape of the world but, first and foremost, to create the ontology of an internally conflicted world.

KEYWORDS: musical dramaturgy, dramaturgy of sound, voice, composition, structural imitation,

Nie od dziś wiadomo, że do opisu współczesnego dramatu niewystarczające są klasyczne pojęcia, usankcjonowane długą tradycją kategorie analityczne, terminy i klasyfikacje gatunkowe czy narzędzia estetyczne. Jeśli nadal ich używamy, to przeważnie dlatego, żeby pokazać, jak dalece najnowsze teksty dla teatru oddalają się od rządzących kiedyś zasad: działania nie układają się w spójną opowieść, ukształtowanie mówiących podmiotów niekoniecznie jest związane z konstrukcją postaci dramatycznych, wypowiedzi nie budują dialogu itd. Aby uchwycić i scharakteryzować nowe strategie pisarskie, sięgamy po bardziej adekwatne pojęcia z innych dziedzin (nieraz nad ryzyko ewentualnej nieprecyzyjności przedkładając zalety użycia metaforycznego). W ten sposób w ciągu ostatnich dziesięcioleci do refleksji o dramacie zawędrowały: kolaż, epizacja, liryzacja, poemat, esej, rapsodia i inne określenia, obecnie w większości funkcjonujące już na równych prawach z pojęciami „macierzystymi”. Przykładem takiego transferu może być dramaturgia muzyczna, przeszczepiona w wyniku „umuzycznienia” teatru oraz tekstów teatralnych, które obserwuje się od lat dziewięćdziesiątych XX wieku w teatrach zachodniej Europy i które wiąże się z osłabianiem dominującej do tej pory roli słowa. Umuzycznienie nie musi być rezultatem zastosowania muzyki w teatrze, choć niewątpliwie muzyka zajmuje w nim

teraz mocne i nadzwyczaj istotne miejsce. Polega ono przede wszystkim na tym, że dramat lub spektakl mają charakter nielinearny, polifoniczny, a środki i znaki, którymi posługują się twórcy, są ze sobą łączone w sposób podobny do tego, w jaki komponuje się elementy struktury muzycznej. Społiwem nie jest więc logika dyskursu, Arystotelesowskiej tragedii z narastającą i opadającą krzywą fabuły, lecz logika kompozycji, projektującej własne, wewnętrzne napięcia.

Dramaturgia – kluczowa kategoria muzycznych form scenicznych (opery, oratorium, dramatu muzycznego, musicalu, śpiewogry), w których muzyce towarzyszy tekst – może odnosić się również do muzyki instrumentalnej. Jednak mimo ugruntowanej pozycji tego określenia w słowniku muzykologów i krytyków muzycznych, mimo licznych fragmentarycznych spostrzeżeń na temat dramaturgicznych aspektów muzyki autonomicznej, brak teorii, która potrafiłaby je wszystkie usystematyzować. Większość akademickich opracowań pomija to zagadnienie albo traktuje je bardzo peryferycznie, co można by uznać za mimowiedne świadectwo przekonania o „czystości” muzyki i oderwaniu jej struktur od działania. Pojęciowej klarowności nie ułatwia też na pewno to, że „dramaturgia muzyczna” blisko sąsiaduje z „narracją muzyczną”, a różnica między jedną i drugą wydaje się dość nieostra – bywają stosowane zamiennie lub przynajmniej w zbliżonym rozumieniu, albo też dramaturgia jest podporządkowywana narracji muzycznej. Narracja, która do badań muzycznych przeniknęła na skutek tzw. zwrotu narratystycznego w humanistyce, obudziła na powrót zainteresowanie ekspresją i znaczeniem w muzyce, często ujmowanymi właśnie w perspektywie dramatycznej. Edward T. Cone w książce *The Composer's Voice* przekonuje, że każdy utwór muzyczny, nawet pozbawiony programu i tekstu, tak jak i każdy utwór literacki jest w swej istocie dramatyczny¹. Swoista dramaturgia – na którą składają się kształt linii melodycznej, układ interwałów, rozkład napięć harmoniczych, dynamika, barwa, tempo utworu – kryje w sobie symboliczny gest, a jego odczytanie w trakcie słuchania pozwala dotrzeć do zawartego w muzyce potencjału ekspresywnego. Tak więc podążając za następstwem motywów, harmonii i rytmów, można w efekcie – zdaniem Cone’a – wyobrazić sobie dramat psychologiczny opowiedziany dźwiękami.

Koncepcję muzycznej narracyjności w ściślejszym znaczeniu przedstawia Karol Berger, zakreślając jednocześnie granice takiego trybu słuchania i interpretacji muzyki. Śladem długiej tradycji przywołuje on trzy kategorie modalności dzieł sztuki: narracyjną, dramatyczną i liryczną, ale w przypadku muzyki zasadne i wystarczające ma być zaproponowane przez niego rozróżnienie na dwie ogólne klasy: liryczną i narracyjną, odsuwające właściwie

¹ E.T. Cone, *The Composer's Voice*, University of California Press, Berkeley 1974, s. 5.

poza nawias jakości dramatyczne muzyki². Niemal aczasowej formie liryki muzycznej, dążeniu do neutralizacji czasu z jednej strony odpowiada – z drugiej – struktura czasowa w narracji, ale podział ten jest bardziej względny niż absolutny, w kompozycji muzycznej najczęściej bowiem przenikają się (w różnych proporcjach) elementy narracyjne i liryczne. Narracja odnosi się do tych utworów, o których kształcie i wartości wyrazowej decydują następstwo faz oraz wiążąca je logika przyczynowa – ciągłości, narastania/opadania czy kontrapunktu. Berger, ostrożniej jednak niż Edward Cone, rozpatruje również głos przemawiającego przez muzykę podmiotu, znamionujący ludzką ekspresję emocji. Ekspozuje relacje o charakterze formalnym zachodzące pomiędzy zestrojami dźwięków w czasie, jak wynikanie, transformacje, modulacje, powtórzenia. Czy zatem rozwój formy wzbogaconej warstwą ekspresywną ma tworzyć coś na kształt muzycznej opowieści? Jak się okazuje, nie jest to wcale równoznaczne ani jasne. Śledząc dyskusje muzykologów, można dojść do wniosku, że w muzyce nie tak łatwo wypracować czytelne kryteria, które pozwalałyby sytuować określone przebiegi melodyczno-rytmiczne po stronie narracji bądź dramaturgii, gdyż rezultat rozstrzygnięć zależy od przyjętej przez badacza/krytyka perspektywy. Pewne pozornie neutralne pojęcia, cechy budowy utworu muzycznego czy zasady kompozycji przemieszczają się i nabierają innego sensu, innej wymowy estetycznej w ujęciach nienarratywistów. Fred Everett Maus, przeciwnik narracyjnego nurtu muzykologii, uważa, że muzyka bardziej przypomina dramat niż narrację³. Struktury procesualne (czasowe), które tym razem mają świadczyć o podobieństwie z dramatem, są kluczowe ze względu na ich dynamiczny i energetyczny charakter.

Dla pojmowania dramaturgii w muzyce istotne jest też to, czy pod uwagę bierze się zasadniczo formę muzyczną, czy także znaczenie, a jak wiadomo, w historii myśli o muzyce semantyka zawsze budziła spory. Związek formy i znaczenia – w różnych jego wariantach, jak korelacja, osłabienie, unieważnienie, kolizja – staje się czymś niezmiernie ważnym, gdy środki i techniki muzyczne są transponowane do dramaturgii przeznaczonej dla teatru. Również jednak w przypadku muzyki te dwie drogi opisu często krzyżują się ze sobą. W typologii, jaką proponuje na przykład Mieczysław

² K. Berger, *Narracja i liryka*, [w:] *Interdisciplinary Studies in Musicology*, red. J. Stęszewski, M. Jabłoński, Poznań 1993.

³ F.E. Maus, *Music as Drama*, [w:] *Music & Meaning*, red. J. Robinson, Cornell University Press, Ithaca and London 1997, s. 105–130. Spory wokół narracji i dramaturgii w muzyce instrumentalnej relacjonuje Jerrold Levonson (*Music as Narrative and Music as Drama*, „Mind and Language” 2004, nr 19(4), s. 428–441). Zob. także M. Pawłowska, *Narracja a muzyka: o globalnym „efekcie narratologicznym” i jego konsekwencjach w myśli o muzyce*, „Kultura Współczesna” 2014, nr 3, s. 166–178; A. Chęćka-Gotkiewicz, *Persona (non) grata. Czy muzyka absolutna potrzebuje narratora?*, „Aspekty Muzyki” 2013, t. 3.

Tomaszewski, mającej za podstawę modus genologiczny oraz sposób odniesienia muzyki do rzeczywistości niemuzycznej, *in modo drammatico*, w którym dźwięki „przedstawiają zarazem świat pozadźwiękowy”, zostaje odróżniony od *in modo lyrico* i *in modo epico*⁴. Tyle tylko, że dla wszystkich tych odmian twórczości kategorią nadrzędną jest właśnie narracja; w jej ramach mieszczą się zarówno wyrażanie, opowiadanie czy przedstawianie, jak i muzyka autoteliczna, czyli nieobarczona znaczeniem.

Tego rodzaju próby porządkowania, jak też kontrowersje pokazują, że w muzyce narracyjności i dramaturgii nie da się – jak sądzę – traktować na zasadzie opozycji ani też zdecydowanie ich od siebie oddzielić. Różnicują się one między sobą w rozmaitych relacjach przyległości, dopełniania się bądź przechodniości. Dominacja jednej lub drugiej w sposobie organizowania muzycznego materiału podlega historycznie zmiennym uwarunkowaniom, oznacza typ muzyki, wskazuje na przynależność utworu do określonego stylu, gatunku, epoki, a nawet szkoły kompozytorskiej. Dramaturgiczne myślenie o muzyce preferuje bezsprzecznie Witold Lutosławski, zainteresowany nie tylko immanentnymi problemami formy, lecz także percepcją słuchacza. Choć twórca nie pozostawił samodzielnej kompozycji muzyki scenicznej (pomijam tu muzykę teatralną i filmową), to przez lata rozwijał ideę dramaturgii dzieła muzycznego. Lutosławski formułował ją jako opis założeń własnej twórczości, ale jego przemyślenia mają szerszy wymiar teoretyczny i celnie, moim zdaniem, trafiają w sedno zagadnienia. Zgodnie z tą koncepcją, muzyka tworzy pewną dramaturgię, gdy zdarzenia czysto muzyczne są kształtowane jako elementy wizji formy dramatycznej. Ten sposób operowania dźwiękami i ich koordynacji w kompozycjach Lutosławskiego ewokuje „wewnętrzną dynamikę opartą na precyzyjnie wytyczonej trajektorii emocjonalnej, która rządzi tokiem zdarzeń, wyznaczając zarazem wszystkie oczekiwania i niespodzianki percepcyjne”⁵. Dramaturgię najlepiej charakteryzuje zaadaptowane przez kompozytora pojęcie akcji, rozumianej na wzór klasyczny jako specyficznie muzyczna fabuła, „łańcuch powiązanych zdarzeń. Wątek śledzony przez słuchacza”⁶.

O ile akcja o charakterze fabułopodobnym jest zjawiskiem względnym, w jakiejś mierze subiektywnym, bo zależnym od sposobu słuchania, o tyle za

⁴ M. Tomaszewski, *Narracja dzieła muzycznego jawna i domyślna, poufna i tajemna*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” 2017, XV, s. 201.

⁵ Z. Skowron, *Estetyka sformułowana Witolda Lutosławskiego*, [w:] *Estetyka i styl twórczości Witolda Lutosławskiego*, red. Z. Skowron, Kraków 2000, s. 26.

⁶ I. Nikolska, *Conversations with Witold Lutosławski (1987–92)*, Stockholm 1994, s. 97, [cyt. za:] K. Szymańska-Stułka, *Muzyka i scena. O muzycznej teatralności – Les espaces du sommeil Witolda Lutosławskiego*, [w:] *Gangliony pękają mi od niewyraźnych myśli*, red. M. Hasiuk, A. Winch, Warszawa 2019, s. 358.

nieodłączny atrybut dramaturgii w muzyce instrumentalnej można uznać taką konstrukcję dźwięków i ich przebiegów, w której zasadniczą rolę odgrywają ruch, alternacja, zmienność tempa i nastroju. A te cechy, niekonięcznie zaś muzyczna akcja, są znakami rozpoznawczymi umuzycznienia współczesnych tekstów dramatycznych. Muzyka jest sztuką „energetyczną”, spełniającą się w działaniu (*energeia*) – jak zauważył już Johann G. Herder – a nie wytworem (*ergon*). Jej energetyczny potencjał, tak chętnie uruchamiany dziś przez twórców teatralnych, staje się ponownie naturalnym sprzymierzeńcem dramatu, którego zasadą rodzajową jest działanie – działanie słowami. Wyeksponowanie walorów dynamicznych, wypada dodać, nie przekreśla wewnętrznej koherencji utworu muzycznego, niewątpliwie natomiast zmienia proporcje między poszczególnymi elementami. Dlatego tak się dzieje, tłumaczy Carl Dahlhaus w swoim komentarzu na temat dramaturgii muzycznej, odwołując się do poglądów Arnolda Schönberga. Spójność nie musi zakładać jednakowego rozwoju muzyki we wszystkich jej wymiarach, lecz opiera się na tym, że „każdy aspekt kompozycji – melodia, kontrapunkt, harmonia i rytm – wiąże się nierozzerwalnie ze wszystkimi pozostałymi i dopiero w różnorodnych relacjach, w jakich się jawi, staje się tym, czym jest”⁷. Oczywiście, dramaturgiczną konstrukcję kompozycji muzycznej wydobywa w pełni praktyka wykonawcza, za każdym razem inaczej, wykonanie bowiem ma wyraźnie dostrzegalną dramaturgię, która łączy się z performatywnością koncertu.

Odnawiana dziś symbioza dramatu z muzyką to w pierwszej kolejności kształtowanie brzmienia na sposób muzyczny. Mariusz Bieliński (*Nad*), Szymon Bogacz (*Allegro moderato, Dekalog od.nowa*), Antonina Grzegorzewska (*Za mało*), Weronika Murek (*Feinweinblein*), Artur Pałyga (*Nieskończona historia*), Zyta Rudzka (*Fastryga*), Małgorzata Sikorska-Miszczuk (*Walizka*), Michał Walczak (*Piaskownica*) piszą utwory, które domagają się rytmiczno-melodycznego wypowiedzenia, a nawet specjalnej emisji głosu, i przypominają dźwiękowe partytury. Słowo zyskuje akustyczną „gęstość” i głębię, zostaje mu przywrócona cała paleta barw, często niezauważanych i wyblakłych: rytm, intonacja, melodia, miękkość samogłosek, jędrność spółgłosek, śpiewność wydłużonych sylab. Modelowane w tekstach aspekty foniczne stają się nie mniej ważnym nośnikiem sensów niż treść wypowiedzi. Z grą brzmieniowych jakości mowy wiąże się, po drugie, muzyczny styl samej kompozycji tekstu – jak w obu dramatach Bogacza, *Nieskończonej historii* Pałygi czy *Za mało* Grzegorzewskiej – ukształtowanej na podobieństwo partytury orkiestrowej, z charakterystyczną metodą budowania napięć, momentów kulminacji i finałów. Formuła dramaturgii muzycznej

⁷ C. Dahlhaus, *Estetyka muzyki*, przeł. Z. Skowron, Warszawa 2014, s. 112.

ma dobrze rozpoznawalną przeszłość, sięgającą początków nowoczesnego teatru polskiego; wywieść ją można z twórczości Wyspiańskiego i Witkacego, ale patronem piszących dziś autorów mógłby być pewnie Witold Gombrowicz. W uwagach wstępnych do *Ślubu* wyjaśniał on: „Jedno słowo wywołuje drugie... jedna sytuacja inną... nieraz jakiś szczegół pęcznieje albo, przez powtarzanie, zdania nabierają niezmiernego znaczenia... Jest więc ważne, ażeby dobrze został uwydatniony «żywiół muzyczny» tego utworu. Jego «tematy», crescendo i decrescenda, pauzy, sforzata, tutti i sola powinny być opracowane jak tekst partytury symfonicznej”⁸. Współcześnie, wobec erozji fabuły, dezintegracji tożsamości postaci dramatycznych, nieliniowości czasu, to właśnie muzyczna struktura jest tym, co spaja i organizuje złożoną rzeczywistość dramatu. Galerię ról rozszerza, po trzecie, współudział muzyczności w performatywnym projekcie przyszłego przedstawienia, co wynika ze specyfiki oddziaływania dźwięków na inne jego elementy, jak choćby wyznaczanie ich proporcji oraz kształtów za pomocą rytmu. Właściwymi językowymi środkami autorzy transformują z jednej strony zdolność muzyki do manifestowania materialności sceny, z drugiej – jej możliwości kreacyjne, polegające na konstytuowaniu oraz modelowaniu dźwiękowej przestrzenności przedstawienia.

Muzyczność współczesnego dramatu elastycznie rozciąga swe granice i pod niejednym względem koreluje z przemianami zachodzącymi w samej muzyce. Awangarda muzyczna XX wieku, jazz, odmiany rocka poszukującego utorowały drogę do szerokiego pojmowania muzyki. W procesie tym – oprócz nietypowego użycia instrumentów muzycznych, wykorzystania najróżniejszych przedmiotów jako instrumentów oraz brzmień elektronicznych – kapitalną rolę odegrało i odgrywa odkrywcze operowanie ludzkim głosem. Wiek XX przynosi zasadniczą zmianę w sposobie traktowania materiału dźwiękowego. Stopniowo wdzierają się do niego wszelkiego rodzaju szumy, hałasy i dźwięki niewydobywane z instrumentów muzycznych, do tej pory radykalnie oddzielane od samej muzyki, którą postrzegano jako wypadkową trzech podstawowych parametrów: melodii, harmonii i rytmu. Artystyczna nobilitacja nowych jakości brzmieniowych prowadzi do zachwiania i postępującej liberalizacji konwencjonalnego, obowiązującego wcześniej rozróżnienia na dźwięki „muzyczne” i „niemuzyczne”. Zakwestionowanie tonalności, eksperymenty z harmonią i rytmem, z częstotliwościami i natężeniami, pociągając za sobą poszerzanie pola dźwiękowego muzyki, zaowocowały poszukiwaniem nowej, adekwatnej do estetycznych przemian definicji słowa „muzyka”.

W efekcie zmieniają się też charakter, znaczenie i siła oddziaływania dramaturgii, jaką stwarza muzyka nowoczesna, nieharmoniczna, porzu-

⁸ W. Gombrowicz, *Dramaty*, Kraków–Wrocław 1986, s. 93.

cająca melodię na rzecz niespotykanych połączeń dźwięków. Zanika tym samym narracyjność, której apogeum przypada na wieki XVIII i XIX⁹, poważnie osłabiona już w muzycznym impresjonizmie Debussy'ego, a wraz z pojawieniem się dodekafonii, następnie aleatoryzmu (dopuszczającego przypadkowość podczas wykonywania kompozycji) i muzyki minimalnej wypierana przez bardzo różnorodnie realizowane struktury dramaturgiczne. W kontekście tych innowacyjnych zjawisk z zakresu brzmienia i konstrukcji muzycznej można widzieć umuzyycznienie dramaturgii teatralnej, jak też teatralnych przedstawień. Nie chodzi naturalnie o „wpływy” jednej sztuki na drugą, ale o pewne zbieżności i strategię paralelną z formowaniem materiału muzycznego, ujawniające się w nielinearności dramatów, rytmizacji czy pulsacji powtórzeń. Strategie porównywalne na tyle, na ile jest możliwe zestawianie językowej, semantycznej ontologii dramatu z zasadniczo asemantyczną muzyką nowoczesną.

Na głębszym poziomie myślenia formą można dostrzec co najmniej kilka takich pokrewnych czy wspólnych tendencji oraz sposobów budowania utworu, decydujących o jego akustycznych i strukturalnych właściwościach. Jednym z tropów byłaby forma sztuki wypracowana przez kompozytorów takich jak Pierre Schaeffer, Pierre Henry czy Karlheinz Stockhausen, którzy eksperymentowali z nagraniem na taśmę dźwiękami, tworząc dysonansowe, konkretne przestrzenie dźwiękowe. Krytyka muzyczna zauważa w tej metodzie rodzaj techniki artystycznej podobnej do tych, które w sztukach plastycznych za pomocą *ready mades* stosowali artyści awangardowi od czasów Duchampa po Warhola i Hamiltona. Przetwarzanie i zszywanie „gotowych” elementów należy do dość powszechnie dziś praktykowanych sposobów konstruowania tekstów dramatycznych i choć za punkt odniesienia dla tej praktyki uznaje się raczej działania plastyczne, to nie do pominięcia wydaje mi się także jej muzyczne źródło. Inny trop podpowiada przeciwna używaniu dźwięku do „malowania” (przeżyć, pejzażu, nastroju itd.) muzyczna abstrakcja, kreowana dzięki urządzeniom mechanicznym i elektronicznym. Taką estetykę, z pewnością trudną do urzeczywistnienia w samym języku (wyjawszy może poezję), z powodzeniem reprezentują nie-naśladowcze, wielorakie efekty akustyczne, które mogą wydatnie wspomagać dramaturgię tekstu/spektaklu. Czytelną nić stanowi też – towarzyszące eksperymentom z brzmieniem – odkrycie nowych możliwości wyrazowych ciszy. Dźwięki, często przeplatane ciszą (np. w kompozycjach Antona Weberna, Johna Cage'a czy Luigiiego Nono), nie tylko nabierają dzięki niej

⁹ W muzyce XVIII i XIX wieku – czasów rozkwitu narracyjności – „muzyczny temat nabrał cech indywidualnych, podczas słuchania łatwo nasuwając skojarzenia z bohaterem bądź charakterem, który w toku kolejnych przetworzeń ulega zmianie, stale jednak rozpoznajemy jego «tożsamość»”. Zob. M. Pawłowska, *Narracja a muzyka...*, ed. cit., s. 173.

szczególnej intensywności, barwy i zdolności „trwania”, lecz także mają nieść pozamuzyczne przesłanie i budować napięcie dramaturgiczne. To cisza w teatrze naszej doby coraz częściej zajmuje miejsce milczenia, kojarzonego z aktem mowy, z dialogiem – jego pauzami, podtekstami, zaburzeniami toku. Postacie we współczesnych dramatach, owszem, milczą, niekoniecznie jednak jest to cenione niegdyś milczenie znaczące, lecz właśnie cisza, która odbiorca może sam zagospodarować, która domaga się wypełnienia – albo i nie. Zbieżne okazuje się wreszcie doświadczenie rozwarstwiania się czasu, wpisane po wielokroć w muzykę XX wieku, co w utworach scenicznych odzwierciedla wspomniana już nieliniarna natura prezentowanych zdarzeń. Przykładem *Nieskończona historia* Artura Pałygi – muzyczna kompozycja sztuki pozwala pokazać i uwiarygodnić w porządku następstwa jednoczesność rozgrywających się w różnych miejscach sytuacji. Z kolei w *Zimnym bufecie* Zyty Rudzkiej „akcja toczy się podczas jednej nocy w czasie teraźniejszym złożonym”, który w miarę odżywiania wspomnień dwojga bohaterów ulega „zakrzywieniu”¹⁰.

Dramaturgia muzyczna we współczesnych sztukach teatralnych ma zatem szerszy wymiar; w charakterystycznych, najbardziej niezwykłych przejawach to właściwie – opisywana przez Mladena Ovadiję – „dramaturgia dźwięku”. Ovadija posługuje się tą kategorią w kontekście teatralnym, uznając „immanentność, płynność i sensualność ludzkiego głosu oraz ekspresywność dźwięku scenicznego” za podstawowe składniki współczesnego teatru¹¹, ale nietrudno się przekonać, że wymienione cechy – bardziej lub mniej ściśle – zostają zapisane już w tekstach dramatycznych (inna sprawa, jak będą one konkretyzowane w scenicznej realizacji). Nie ma przecież doskonalszego, bardziej wszechstronnego instrumentu do dyspozycji dramaturga niż ludzki głos, dlatego jego potencjał staje się jeszcze jednym – oprócz wskazanych przeze mnie wcześniej – istotnym czynnikiem muzycznym. W *Piaskownicy* Michała Walczaka zabawa w Batmana rozwija się niczym solowy popis – po trosze opowieść, po trosze kompulsywny monolog wewnętrzny, pełen dźwiękonaśladowczych wyrażeń, ciągów twardych, trzeszczących i szeleszczących spółgłosek, pomruków, wizgów i wykrzykników. Dźwiękowy performans otwiera kolejne sceny, ekspresywnie określając płaszczyznę gry; zaznacza męską dominację. Ustanawiając początkowo relacje między postaciami, zapowiada konflikt.

Zbyt wąskie, a co najmniej niewystarczające wydają się w tej sytuacji tradycyjne, przyjęte za literaturoznawstwem kryteria klasyfikacji i opisu muzyczności w dramacie, obejmujące instrumentację dźwiękową i prozodię,

¹⁰ Z. Rudzka, *Zimny bufet*, Kraków 2012, s. 34.

¹¹ M. Ovadija, *Dramaturgy of Sound in the Avant-garde and Postdramatic Theatre*, McGill-Queen's University Press, Montreal 2013, s. 5.

tematyzację muzyki oraz upodobnienie konstrukcyjne utworu do kompozycji muzycznej¹². Oczywiście nie oznacza to, że współcześni dramatopisarze nie korzystają z typowego repertuaru zabiegów określanych mianem instrumentacji lub nie podejmują prób odwzorowywania form muzycznych. Czasem je podejmują, o czym świadczą *Katarantka. Requiem* Tomasza Mana, *Requiem dla gospodyni* Wiesława Myśliwskiego czy oratoryjny kształt *Nieskończonej historii* Pałygi. Rzecz jednak w tym, że uznawane dotychczas zasady wyodrębniania poziomów muzyczności ograniczają w badaniach pole widzenia do warstwy brzmień i odniesień do muzyki klasyczno-romantycznej, ugruntowanej na skodyfikowanym systemie form, gatunków i konwencji znaczeniowych. Wnikliwie analizuje to zagadnienie Marta Karasińska, zwracając jednocześnie uwagę, iż przywiązanie do tych kryteriów jest równoznaczne z pominięciem wielu dokonań muzyki XX wieku oraz współczesnej teorii muzyki¹³. Dlatego rozważając muzyczne aspekty współczesnego dramatu, jego swoistą dramaturgię muzyczną, trzeba odsunąć podziały wyraźnie oddzielające muzykę od szeroko pojętych efektów akustycznych. Podobnie dzieje się w ujęciach teoretyków wyrosłych z estetyki awangardowej muzyki XX wieku, w których granica między dźwiękiem „muzycznym” a „niemuzycznym” ulega zatarciu.

W wiele nowych sztuk teatralnych jest wpisana dyrektywa wykonawcza, którą najkrócej można wyrazić słowami: „wyostrz słuch”. Nie da się jej zignorować zwłaszcza wtedy, gdy nie mamy do czynienia z realizacją sceniczną bądź radiową. Poznawanie tych dramatów nie sprowadza się jedynie do ich czytania. Lektura tekstu winna być bowiem nierozzerwalnie związana ze słuchaniem jego brzmienia. Czytanie polega na linearnym, sukcesywnym łąceniu sensów poszczególnych wyrazów, wyrażeń i zdań; tymczasem słuchanie wymaga szczególnej aktywności: najpierw przestawienia uwagi na układ zestrojów dźwiękowych w strumieniu mowy, potem na stosunek tego układu do ciągłości i długości wypowiedzi, na płynność/chropawość frazy, jej melodykę w powiązaniu z rytmem, a gdy tekst do tego zmusza – na brzmienia spoza porządku semantycznego języka. Taki tryb percepcji uruchamia czy pogłębia „scenę słyszenia” dźwięku i brzmienia żywej mowy, jest swoistym ćwiczeniem z wyobraźni, otwiera tą drogą pole do interpretacji sensów i znaczeń. Doświadczenie „umuzycznienia” poszczególnych komponentów utworu poszerza jego warstwę audialną, ale też wpływa na sposób odbioru całego dramatu. Zakłada więc interferencję kwestii związanych z muzycznością/dźwiękowością i wyrażaniem myśli

¹² Zob. M. Głowiński, *Muzyka w powieści*, [w:] *idem, Narracje literackie i nieliterackie*, Kraków 1997; A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Toruń 2012.

¹³ M. Karasińska, *Muzyka i dramat. Razem czy osobno*, [w:] *eadem, Zapiski z teorii teatru*, Poznań 2020.

oraz emocji w kreowanych przestrzeniach akustycznych. A to skłania do poszukiwań innych niż konfiguracje tematyczne, problemowe czy gatunkowe możliwości porządkowania dramatu „z ducha muzyki”.

Nawet najbardziej muzycznie skomponowany dramat nie może porzucić słowa – to oczywiste. Realnym zagadnieniem jest tylko to, czy autor wierzy słowu bez zastrzeżeń (co dziś wydaje się utopią), czy też stosuje zasadę ograniczonego zaufania. Czy przewiduje raczej jego artykulację według znanych receptur, czy zakłada i wskazuje taki sposób realizacji, by odkrywać je razem z brzmieniem. W tym ostatnim przypadku staje się jasne, że słowo nie może być traktowane jako wykonawczo nieruchome, gdyż język zwodzi i musi być stale sprawdzany; głos też jest instrumentem i może zbliżać się do innych źródeł rzeczywistości dźwiękowej. Weronika Murek jest oszczędna w słowach; potrafi zmieścić w niewielu mnogość emocji i refleksję, spod której wyzierają freudowska „niesamowitość” i groza. Jej dramaty przypominają *quasi*-muzyczne kompozycje o kilku planach akustycznych, funkcjonujących jakby osobno, choć nieustannie ze sobą krzyżowanych. Sztuka *Feinweinblein* rozpoczyna się przypadkową składanką fragmentów audycji radiowych: rozmów ze słuchaczami, porad i starych reklam – kolażem dźwiękowym z akompaniamentem „głupawej melodyjki. Niby to w cyrku albo w lunaparku”¹⁴. Odgłosy radia, w nieco modyfikowanych pod względem treści wariantach, stale przeplatają się z właściwym planem akcji, opowieścią o wiejskiej społeczności tuż po wojnie, skupionej wokół radyjka – jedyne go łącznika ze światem i zarazem oznaki prestiżu. W rozmowach małżeństwa Knauerów, ale także pozostałych postaci, tak jak w strukturze epizodów radiowych, uderzają natrętnie powracające zdania, frazy i całe wypowiedzi, które nie są jedynie symptomami miałości czy natrętności myśli. Dominującą cechą języka dialogów i ścieżki radiowej, jak również konstrukcji sztuki, jest powtarzalność. Powtórzenie – jak twierdzi Bruce F. Kawin – czyni coś intensywnym i stałym dzięki swej uporczywości. „Powtórzone dostatecznie wiele razy słowo lub myśl, zdanie, obraz lub imię mają zdolność panowania nad nami do tego stopnia, że jedyną obroną jest uznanie ich ważności lub zupełna utrata zainteresowania bodźcami”¹⁵.

W *Feinweinblein* sieć powtórzeń jest rdzeniem dramaturgii o charakterze muzycznym. Ascetyzm języka oraz miarowy puls głosów z odbiornika zadziwiająco odpowiadają zasadom muzyki minimalistycznej, która po znuczeniu atonalnością i serializmem ceni akcję związaną z redukcją materiału muzycznego, repetycyjność i eksponowanie struktur rytmicznych jako podstawowe środki wyrazu. Operacje powtórzeniem i pauzą, odsłaniające

¹⁴ W. Murek, *Feinweinblein*, „Dialog” 2015, nr 7–8, s. 5.

¹⁵ B.F. Kawin, *Telling It Again and Again. Repetition in Literature and Film*, Cornell University Press, Ithaca and London 1972, s. 49.

pusztkę, dotkliwość czasu, rytmizacja, przecinanie lub puentowanie dialogów sygnałami akustycznymi radia wskazują, że kolejne sceny zostały zmontowane na zasadzie łączenia brzmień. Z kolei ingerencje przypadku i omyłki, ewidentne w sekwencjach radiowych, ale znamionujące także zachowania postaci (jak choćby liczenie klusek), mają sporo wspólnego z muzycznym aleatoryzmem. O działaniu mowy odrętwienia i strachu, martwoty i wyizolowania, rządzącej życiem postaci, decyduje sąsiedztwo urywanych głosów, bełkotu pogadanek i chaosu cudzych zwierzeń, a do tego kolekcja charakterystycznych dla stylu Murek dziwnych zestawień słów, dobieranych bardziej ze względu na walory brzmieniowe, rytmiczne (jak tytułowe *feinweinblein* – straszdyłło) niż możliwości semantyczne i dopiero na głębszym poziomie ujawniających nieoczekiwane sensy. Gdy radio psuje się i traci magiczną zdolność przywoływania świata, jego przewidywalny repertuar wypierają wprowadzone do dwudziestowiecznej muzyki szumy, trzaski i szmery.

Układ różnorodnych brzmień niemilkącego ani na chwilę radia tworzy gęstą przestrzeń dźwiękową i ma swoją dramaturgię, równoległą do przebiegu akcji scenicznej. Towarzyszy jej jako swoisty komentarz, ale też wytrąca z niej, stanowi dysonans – to tam kryje się jakiś ślad niewysłowionych pragnień i tęsknot mieszkańców. Kolaż obcych głosów w połączeniu z muzyczną groteską ukazuje absurdalny wizerunek życia, które jest „gdzie indziej”, ale jednocześnie w zaskakujący sposób metaforyzuje mroczną tajemnicę przeszłości: Knauerowie za radio i funt mięsa oddali niepełnosprawne dziecko. Weronika Murek bardzo finezyjnie korzysta z prawa metafory, by mocniej związać ze sobą oba plany. Nieprzypadkowo sztukę rozpoczynają zdania: „Jest tylko jedno lekarstwo na śmierć: liście polnej babki. Zwiłżyć lekko, potem nacierać, nacierać”¹⁶. Z wyjątkiem pierwszej sekwencji, zogniskowanej wokół metod chowania zmarłych, słowa są oderwane od całej mieszaniny radiowego gadania. Interwencje tej „maksymy”, odmierzającej w akcji posępny, wyrazisty rytm, to dość radykalne działanie muzyczne przeciw trywializacji życia sportretowanej zbiorowości. Osobliwa poetycka formuła spotyka się z realnością przedstawionych zdarzeń, stanowi rodzaj pomostu przerzuconego ponad głowami bohaterów, jest gotowa pomieścić w sobie i śmierć upośledzonego chłopca, i – w zakończeniu – samobójczą śmierć jednej z kobiet.

Komponowanie dramatu na sposób muzyczny, z pomocą różnego rodzaju dźwięków, staje się polem gry, jaką autorka podejmuje z odbiorcą, odwołując się do specyficznych właściwości percepcji słuchowej i zarazem je modulując. Z pewnością słuchanie jest tu aktem uprzywilejowanym w stosunku do widzenia, zwróconym ponadto ku pierwotnym ludzkim odczuciom

¹⁶ W. Murek, *op. cit.*, s. 5.

związanym z tajemniczością i wieloznacznością sfery audialnej. Zdaniem teoretyka muzyki Raymonda Murraya Schafera, pozostajemy zawsze na zewnątrz tego, co widzimy, zawsze natomiast jesteśmy w środku tego, czego słuchamy¹⁷. Gerald Bruns dodaje, że słuchając, nie przyjmujemy postawy obserwatorów; „słuchanie oznacza zaangażowanie i uwikłanie, a więc uczestnictwo czy też przynależność”¹⁸. Tymczasem Weronika Murek za pomocą dźwięków nie próbuje wywołać efektu interioryzacji wrażeń ani narzucać bliskości. Przeciwnie – choć oddziałuje na emocje odbiorców, stwarza dystans wobec świata przedstawionego, a stawiając odbiorcę w tej samej co bohaterowie przestrzeni audialnej, nie usiłuje sprawić, by z nimi współodczuwał. Osaczenie zagęszczoną audiosferą, odrywającą się od linearnych znaczeń tekstu, budującą nowe sensy dzięki opozycji do zdarzeń lub dalekiej poetyckiej paraleli, wydobywanie za pomocą sekwencji dźwiękowych tego, co nienazwane – to wszystko destabilizuje mechanizm odbioru i podważa naszą pewność dotyczącą poznania racjonalnego. Te rozwiązania promują muzyczne (w nowoczesnym rozumieniu), a nie typowo literackie reguły kształtowania dramaturgii. Sytuują sztukę Murek w kręgu poszukiwań najnowszego teatru, odkrywającego siłę audialności i tą drogą eksplorującego cego materię performansu scenicznego.

Nic tak nie poświadcza muzycznych powinowactw współczesnego dramatu jak rytm – jest on często jedną z nadrzędnych zasad regulujących i strukturyzujących tekst (i teatralne przedstawienie). Jego efektywność jako narzędzia dramaturgii polega na tym, że pozwala on połączyć ze sobą heterogeniczne elementy w jedną całość, umożliwia kumulację dramatycznej energii, porządkuje akcję sceniczną, a w przedstawieniu buduje jeszcze silne relacje pomiędzy wykonawcami i pomiędzy sceną a widownią. Istotna staje się też – tak jak w muzyce – rola rytmu w modelowaniu przestrzenności i ruchu. Według Carla Dahlhaus, w kompleksie doznań przestrzennych i ruchowych to rytmowi, a nie melodii przypada pierwszeństwo, „rytm stanowi fundamentalny aspekt muzycznego wrażenia ruchu”¹⁹. Jako środek organizacji tekstu dramatycznego rytm jest znaczeniowótłóczy o tyle, o ile wzmacnia, kondensuje czy zestrzaja znaczenia, powoduje ich „rozrzedzenie” lub podkreśla gradację. We współczesnym teatrze, jak uważa Erika Fischer-Lichte, rytm opiera się raczej na powtarzalności niż na regularno-

¹⁷ R.M. Schafer, *I Have Never Seen a Sound*, „Environmental & Architectural Phenomenology” 2006, vol. 17, no. 2, s. 10–15.

¹⁸ G.L. Bruns, *Disappeared: Heidegger and the Emancipation of Language: The Play of Negativity in Literature and Literary Theory*, red. S. Budick, W. Iser, Columbia University Press, New York 1989, s. 127.

¹⁹ C. Dahlhaus, *op. cit.*, s. 98.

ści – „powstaje on przez powtórzenie i odchylenie od tego, co powtarzane”²⁰. Ten wzór można odnieść również do wielu tekstów pisanych dla teatru, jak pokazuje *Feinweinblein*, ale nietrudno spotkać sztuki, jak *Za mało* Antoniny Grzegorzewskiej, w których znajdziemy inne rozwiązania.

Grzegorzewska stosuje dwie naprzemienne zasady: powtórzenia i kontrpunktu, zestawiając w ten sposób postać nazwaną Ja i Anorektyczkę zgodnie z dramaturgicznym prawem kontrastu i analogii. Jedna zaspokaja potrzebę autoafirmacji kompulsywnym kupowaniem ubrań, druga dręczy swoje ciało głodowaniem. Akcji nieustannie towarzyszy jednostajny stukot maszyn do szycia, przenikający każdą wypowiedź i każde działanie sceniczne, „rytm pracujących maszyn jest rytmem sztuki”²¹. Dźwiękowy akompaniament, kiedy jego tempo się wzmacnia, funkcjonuje jak muzyczny lejtmotyw Ja, zharmonizowany z rozbudowującymi go partiami chóru Pracownic Fabryki, którym autorka nadaje postać minirecytatywów, skandowanych wykrzyknień i wokaliz, z dbałością o rytm, intonację, dynamikę, artykulację i melodykę. Wystąpienia chóru Pracownic mają niekiedy charakter krótkich intermedii, kondensujących przebieg akcji:

PRACOWNICA I Prada. Dwa tysiące dziewięćset.

PRACOWNICA II Gucci. Trzy pięćset.

PRACOWNICA III Armani. Prada. Gucci. Transakcja odrzucona.

PRACOWNICA IV Armani. Prada. Przeszło. Sześć tysięcy dwieście dwadzieścia dwa²².

W większości jednak to monotoniczne, ale niezwykle dynamiczne figuracje złożone zwykle z jednego lub dwóch wyrazów, wybijanych bez końca:

PRACOWNICE FABRYKI bieg, bieg, bieg, bieg, bieg, bieg, bieg, bieg, bieg, bieg, ścieg, ścieg, ścieg, ścieg, ścieg, ścieg, ścieg, ścieg, ścieg, ścieg²³,

albo też oderwane zestroje zgłosek:

PRACOWNICE FABRYKI (na melodię „*La donna è mobile*”)

czykczykczykczykczykczykczykczykczykczykczykczykczykczykczykczyk²⁴.

W pisanej prozą tekście Grzegorzewska nie stroni od wyrazistych brzmieniowo rymów ani od rymów wewnętrznych, uwydatniających jego rytmiczny

²⁰ E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008, s. 216.

²¹ A. Grzegorzewska, *Za mało*, „Dialog” 2017, nr 1, s. 190.

²² *Ibidem*, s. 191.

²³ *Ibidem*, s. 196.

²⁴ *Ibidem*, s. 193.

porządek. Pozorna oszczędność znaczeniowa tej dźwiękowej partytury eksponuje jej wymiar energetyczny i emocjonalny, otwiera tym samym szerokie pole do głosowej improwizacji. Od tego, w jakim tempie, na jakiej wysokości i jaką barwą głosów te sekwencje będą wypowiedane (czy może melorecytowe), będzie zależeć styl interpretacji utworu, a także aura emocjonalna scen, które przedzielają. Pozostaje jednak wspólny rdzeń wszystkich tych operacji: z mechanicznej reprodukcji oraz „umuzycznienia” mowy rodzi się kształt dźwiękowej metafory. Ciągły szum maszyn, wielokroć sprzężony z rytmicznym skandowaniem słów, zakłócany nagłymi zmianami intonacji, to rytm naszej samonapędzającej się cywilizacji, rytm wszechwładnego konsumpcjonizmu.

Równolegle do konfekcyjnego szaleństwa Ja, które ostatecznie doprowadza ją do bankructwa, rozwija się wątek Anorektyczki, przebywającej na leczeniu w szpitalu. Wyobcowaną postać Anorektyczki Grzegorzewska konstruuje nie za pomocą ekspresji przeżyć, lecz przez indywidualne zagęszczenie czasu, przeciwstawione galopującemu czasowi świata, z jego zaborczością lub rutyną. Doświadczenia obu kobiet, ich przestrzenie mentalne zostały przedstawione na zasadzie kontrapunktu – zderzenia ostatecznego rytmu turkoczących maszyn, a zwłaszcza wartkich, gwałtownych partii chóru, z powolnym rytmem frazy surrealistycznych monologów Anorektyczki. Monologi oddziałują tyleż poprzez najdziwniejsze zestawienia fantastycznych obrazów w strumieniu świadomości, co właśnie dzięki rozlewnemu i nieprogresywnemu tokowi mowy, przypominającemu formę muzyki impresjonistycznej, która polega nie na ewolucjonistycznym rozwinięciu, lecz na szeregowaniu odcinków brzmieniowych. Co jednak ciekawe, dźwięk pracujących bezustannie maszyn i potencjał liryczny słowa wchodzą w zaskakujące relacje – to one są jednym z filarów dramaturgii, zrywającej z klasycznym modelem konfliktu dramatycznego.

Dawno zanikło już przeświadczenie o związkach określonych przebiegów melodyczno-rytmicznych, tonacji oraz tempa z dającymi się odczytać emocjami, które znalazło wyraz w teorii afektów muzycznych, spopularyzowanej w baroku i oświeceniu. I nie da się oczywiście tej teorii zastosować bezpośrednio do interpretacji muzyki wieków późniejszych ani tym bardziej do sztuk scenicznych korzystających z akcesorium muzycznego. Mogą one jednak wskazywać na istnienie pewnych – nie zawsze uświadamianych przez słuchaczy – konwencji muzyczno-teatralnych, jak dowodzi Stephen Davies w swoich rozważaniach o muzycznym „odzwierciedlaniu” emocji²⁵. Antonina Grzegorzewska, przypominając te konwencje, mocno zaznacza

²⁵ S. Davies, *The Expression of Emotion in Music*, „Mind” 1980, nr 89, s. 67–86, https://www.researchgate.net/publication/270751318_The_Expression_of_Emotion_in_Music (dostęp: 20.05.2021).

opozycję między brzmieniową i stylistyczną reprezentacją świata postaci Ja oraz świata Anorektyczki, nie po to jednak, by uwierzytelnić przeciwstawienie samych bohatererek. Mimo skrajnie odmiennych przejawów zewnętrznej aktywności, właściwie nie różnicuje ich emocji; obie trawią frustracją, gniew, złość. Ja i Anorektyczkę w *Za mało* łączą w istocie doświadczenie niepewnej kobiecej tożsamości, mające źródło w ciele, i związane z tym poczucie nieokreślonego bliżej braku. Jedna zagłusza pustkę pochłanianiem, druga – ascezą; jedną niewoli obsesja zakupów, drugą – odmowa jedzenia. Presja konsumpcji i bezcelowy bunt, próba oswobodzenia się z okowów kultury odbijają się w sobie nawzajem jako stygmaty jednej choroby, są dwiema stronami tego samego zjawiska. Muzyczno-rytmiczna forma wiąże ze sobą oba rodzaje zachowań i decyduje o dramaturgii sztuki. Wzmacnia lub znosi zawartość semantyczną wypowiedzi. Powtarzane w nieskończoność słowa tracą swą unikatowość, przestają być gwarantami prawdy, ale niosą jakieś ziarno treści pozajęzykowych; słowa rozmnożone, płynące w długich pasażach, gubią sens, ale kryją prawdę, której inaczej niż w trybie „mowy własnej” nie da się wyrazić.

W najnowszej twórczości dla teatru, rezygnującej z tradycyjnego modelu dramatyczności oraz związanych z nim strategii konstruowania scenicznego świata, dramaturgię muzyczną, jak pisałam, określają głównie odniesienia do języka muzyki nowoczesnej. Stąd nie zawsze celowe okazuje się poszukiwanie fabularnej motywacji dla wprowadzonych do sztuk struktur muzycznych czy technik urozmaicenia brzmienia. Dawne, opisane przez teoretyków sposoby stwarzania efektów muzyczności nie odchodzą całkiem w zapomnienie, przeobrażane teraz w kooperacji ze środkami należącymi do rozległego świata dźwięków. W *Allegro moderato* Szymona Bogacza muzyka – pojęta klasycznie – gra pierwszoplanową rolę, występuje jako temat i jako rodzaj matrycy dla upodobnienia konstrukcyjnego, asymilując do tego muzycznych „innych”. Sztuka Bogacza to historia trudnego, nacechowanego sprzecznościami związku człowieka z muzyką, miłości pełnej poświęcenia, rzadko odwzajemnionej. Marta, główna bohaterka, jest sprawna, dobrze zapowiadającą się instrumentalistką (gra na oboju), ale wskutek wadliwego systemu kształcenia, a także wychowania, nie potrafi osiągnąć prawdziwego artyzmu ani odnaleźć drogi do własnej ekspresji. Dopiero Nauczyciel pomoże jej uwolnić się – na krótką chwilę zresztą – od „ciężaru” czy presji ciała i doświadczyć nieznanej wcześniej harmonii z instrumentem. Nic dziwnego, że autor obficie transponuje różne techniki muzyczne, służące u dramatygowaniu opowieści jako konstytutywny element świata przedstawionego.

Budowa utworu jest wzorowana na muzycznej formie ronda, do którego nawiązuje zasadą kilkakrotnego powtarzania tej samej myśli, zwanej refresem. W przeróbce dramaturgicznej są to serie powtarzających się obrazów

językowych, jak również powracająca postać Mężczyzny w Garniturze, będącego odpowiednikiem rozwijanego na sposób muzyczny motywu. Refrenowość sprawia, iż wątki sztuki układają się w całość, przybierając postać muzycznych wariacji z kilkoma przetwarzanymi tematami. Tym, co bodaj w największym stopniu uspoźnia tę strukturę, są monologi wewnętrzne Marty – prowadzone metodą kontrapunktu rozmowy z Dziewczynką, jej dziecięcym *alter ego*. Kompozycja tekstu odwzorowuje muzyczny sposób rozkładania napięć i momentów kulminacji, od scenicznego *piano*, przez *crescendo*, aż po finałowe *subito piano*, tym bardziej że dramat jest spięty wyrazistą klamrą: zakończenie niemal idealnie rymuje się z początkiem. Bogacz starannie aranżuje też warstwę brzmieniową, którą wyróżniają z jednej strony wielość operacji językowych (cięcia, kontaminacje, rozbiecie struktur słownych), z drugiej – projektowana w didaskaliach dynamika głosów. Jako muzyczny odpowiednik zapisu partytury można traktować tempo partii dialogowych przekrzykujących się ludzi w samolocie (szybkie *allegro*), spokojny nurt wspomnień bohaterki (powolne *adagio* czy *andante*) albo zderzanie kontrastujących emocji w dialogach z Dziewczynką (*allegro*).

Muzyczna struktura nie byłaby może czymś szczególnie oryginalnym (dość wspomnieć teatr instrumentalny Bogusława Schaeffera), gdyby nie wypełniające ją i w jakimś sensie konfrontowane z nią znaki akustyczne – pracujący bez wytchnienia metronom oraz zjawiska podmuzyczne²⁶. Jest ich немало i Bogacz znakomicie potrafi ograć je dramaturgicznie (np. szum morza), ale na pierwszy plan wybija się świst powietrza. Uporczywie powracający świst powietrza to motyw Marty i dźwiękowa figura jej losu; przywołany na samym początku jako reminiscencja z dzieciństwa, staje się zarazem zapowiedzią śmierci, by w finale towarzyszyć jej spadaniu. Również inne składowe „podmuzyki”, nawiązujące do technik sonorystycznych – pogłosy, szepty, brzmienia pojedynczych tonów – nie ograniczają się do malowania dźwiękowego pejzażu, ilustracji atmosfery miejsca i czasu akcji. Podmuzyka przejmuje rolę medium dramaturgii życia wewnętrznego, odzwierciedla (na ile to możliwe) stany emocjonalne bohaterki, wydobywając to, co wyparte, skrywane, nieuświadomione. Ukazuje mowę ciała i dynamikę pragnień, niekiedy staje się pośrednikiem między akcją zewnętrzną a subiektywną sferą doznań bądź też zdradza specyficzny typ relacji między postaciami. Owszem, czasem wzmacnia emocjonalny ładunek słowa, rozlega się jednak przede wszystkim tam, gdzie język traci moc wyrażania; próbuje więc uchwycić – jak w ogóle muzyka – to, co w inny sposób nie potrafi się ujawnić. Niezależnie od tego, w jakim stopniu ten enigmatyczny przekaz będzie czytelny

²⁶ Korzystam tu z określenia Jacka Ostaszewskiego. Zob. *Ryzyko stymuluje uwagę*. Rozmowę z J. Ostaszewskim przeprowadził W. Malinowski, „Notatnik Teatralny” 1999, nr 18–19, s. 184–188.

dla odbiorcy, trudno nie poddać się wrażeniu, że wielokształtna przestrzeń akustyczna kreuje osobisty i osobny świat bohaterki. Nie można bowiem stworzyć intymnej atmosfery inaczej – celnie ujmuje to Luk Perceval – jak przez dźwięk i muzykę. Choć wiele dźwięków jest pochodzenia naturalnego, w organizacji materiału dźwiękowego (również brzmień instrumentu w trakcie ćwiczeń) da się rozpoznać podobieństwo z muzycznym punktualizmem. Pojedyncze, rozproszone albo rozciągnięte w czasie dźwięki, niekiedy słowa, przechodzą momentami w zarysowującą się lekko linię melodyczną, obfitującą w dysonanse i nagłe skoki dynamiczne. Dźwiękowa reprezentacja pracy pamięci, czemu w sporej części te efekty służą, ciekawie koresponduje z zasadami muzycznej formy. Charakterystyczna dla punktualizmu alienacja dźwięków odpowiada sytuacji wyobcowania i osamotnienia jednostki.

Jeśli układ zdarzeń akustycznych współkształtuje mikrodramaturgię poszczególnych scen, a w rezultacie wiąże fabularnie i znaczeniowo epizodyczną akcję utworu, to zupełnie inaczej działa metronom. Tkwi na scenie niemal przez cały czas trwania sztuki, znika na krótko wtedy, gdy Marta próbuje wyrwać się z utrwalonego przez lata schematu ról i dowiedzieć się o sobie czegoś, co pomogłoby jej zrewidować własną tożsamość. Uparte tykanie obrysowuje lub zakłóca linię melodyczną wypowiedzi i odmierza ich tempo, które często odbiega od wskazanego w tytule *allegro moderato*, nierzadko osiąga wartość *prestissimo*. W trakcie monologu Marty po tym, jak otrzymała wiadomość o wypadku, w którym zginęli jej mąż i syn, metronom chodzi nieregularnie, wręcz „szaleńczo”. W kategoriach klasycznej konstrukcji dramatu monolog byłby momentem kulminacyjnym w sztuce Bogacza, tuż przed finałową katastrofą. Zmienny dźwięk towarzyszący sytuacjom scenicznym wprowadza więc dynamikę muzyczną i jeśli buduje dramaturgię utworu, to w tym sensie, że uwyrażnia trajektorię napięć. Co jednak najistotniejsze, z płaszczyzny muzycznej przenosi swą władzę na inne sfery życia Marty, jej relacje z matką, nauczycielami, partnerami, wreszcie z samą sobą. Z prostego przyrządu służącego do oznaczania tempa metronom (choć nie upersonifikowany jak w *Próbie orkiestry* Felliniego) przemienia się w niemal równorzędną postać sceniczną, reżysera-dyktatora. Pod jego dyktando biegną dialogi i monologi, czasem w kolizji z jego tempem, zawsze jednak pod czujną kontrolą, jakiej są poddane środki agogiczne wypowiedzi, modulujące ich temperaturę emocjonalną. Dlatego nie jest naturalnie tylko źródłem brzmienia i tym, co z woli autora je reguluje; do spółki z budzikiem jest znakiem parcelacji czasu, narzędziem dyscyplinowania ciała i umysłu.

Dzisiejszy rozkwit dramaturgii muzycznej można widzieć jako kolejne odnowienie związków dramatu z muzyką – przymierza sięgającego greckiego antyku, owocnie reaktywowanego na przełomie wieków XIX i XX. Nieocenne dla tej nowej dramaturgii okazują się inspiracje płynące ze świata

kultury muzycznej: eksperymenty dwudziestowiecznej muzyki, odkrycie zdolności wyrazowych dźwięku, a zapewne także nowoczesne technologie jego emisji, pozwalające uzyskać efekt zanurzenia w dźwiękowej przestrzeni, czyli immersyjności. Decydujące wydaje się jednak zepchnięcie słowa z uprzywilejowanej pozycji, jaką zajmowało w logocentrycznej tradycji teatru dramatycznego; odsunięcie, które prawem przeciwwagi sprzyja tym wpływom. Deficyt możliwości znaczeniowych języka rekompensuje asocjacyjna „pojemność” rzeczywistości dźwięków. Jest rzeczą naturalną, że traktowanie utworu muzycznego w kategoriach dramaturgicznych, podobnie jak podejście narracyjne, przekłada się na „uczłowieczenie” muzyki. Uczucia domniemanej osoby – specyficzna akcja powiązana z czymś w rodzaju autorefleksji – znajdują odzwierciedlenie w strukturach dźwiękowych; w nich są zakodowane działanie, zaniechanie działania, dążenie itd. Myślę, że właśnie ten sposób kodowania przejmuje dziś dramaturgia muzyczna, jaką odnajdujemy w tekstach dramatycznych. Zastosowanie tej metody ma znacznie szerszy zakres niż sfera uczuć, ale bierze się ze świadomości znaczenia wibracji emocjonalnych w teatrze i z przekonania, że muzyka nie jest tylko zjawiskiem akustycznym. Nowa dramaturgia eksploatuje muzyczność nie tylko do oddania dźwiękowej powierzchni rzeczywistości czy też do definiowania obiektywnej przestrzeni fonicznej, lecz także – przede wszystkim – do budowania ontologii świata wewnętrznie sprzecznego. Kieruje odbiorcę na drogę doświadczania lub wyobrażania dźwięków po to, aby naruszać pewność i logikę poznania ufundowaną na samym słowie, uchylać dostęp do tego, co sensualne i pozajęzykowe.

BIBLIOGRAFIA

- Berger K., *Narracja i liryka*, [w:] *Interdisciplinary Studies in Musicology*, red. J. Stęszewski, M. Jabłoński, Poznań 1993.
- Bruns G.L., *Disappeared: Heidegger and the Emancipation of Language: The Play of Negativity in Literature and Literary Theory*, red. S. Budick, W. Iser, Columbia University Press, New York 1989.
- Chęćka-Gotkiewicz A., *Persona (non) grata. Czy muzyka absolutna potrzebuje narratora?*, „Aspekty Muzyki” 2013, t. 3.
- Cone E.T., *The Composer's Voice*, University of California Press, Berkeley 1974, s. 5.
- Dahlhaus C., *Estetyka muzyki*, przeł. Z. Skowron, Warszawa 2014.
- Davies S., *The Expression of Emotion in Music*, „Mind” 1980, nr 89.
- Fischer-Lichte E., *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008.
- Grzegorzewska A., *Za mało*, „Dialog” 2017, nr 1.

- Karasińska M., *Muzyka i dramat. Razem czy osobno*, [w:] *eadem, Zapiski z teorii teatru*, Poznań 2020.
- Kawin B.F., *Telling It Again and Again. Repetition in Literature and Film*, Cornell University Press, Ithaca and London 1972.
- Levonson J., *Music as Narrative and Music as Drama*, „Mind and Language” 2004, nr 19 (4).
- Maus F.E., *Music as Drama*, [w:] *Music & Meaning*, red. J. Robinson, Cornell University Press, Ithaca and London 1997.
- Murek W., *Feinweinblein*, „Dialog” 2015, nr 7–8.
- Ovadija M., *Dramaturgy of Sound in the Avant-garde and Postdramatic Theatre*, McGill-Queen’s University Press, Montreal 2013.
- Pawłowska M., *Narracja a muzyka: o globalnym „efekcie narratologicznym” i jego konsekwencjach w myśli o muzyce*, „Kultura Współczesna” 2014, nr 3.
- Rudzka Z., *Zimny bufet*, Kraków 2012.
- Rzyżko stymuluje uwagę. Rozmowa W. Malinowskiego z J. Ostaszewskim, „Notatnik Teatralny” 1999, nr 18–19.
- Schafer R.M., *I Have Never Seen a Sound*, „Environmental & Architectural Phenomenology” 2006, vol. 17, no. 2.
- Skowron Z., *Estetyka sformułowana Witolda Lutosławskiego*, [w:] *Estetyka i styl twórczości Witolda Lutosławskiego*, red. Z. Skowron, Kraków 2000.
- Szymańska-Stułka K., *Muzyka i scena. O muzycznej teatralności – Les espaces du sommeil Witolda Lutosławskiego*, [w:] *Gangliony pękają mi od niewyraźnych myśli*, red. M. Hasiuk, A. Winch, Warszawa 2019.
- Tomaszewski M., *Narracja dzieła muzycznego jawna i domyślna, poufna i tajemna*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” 2017, XV, s. 201.

Ewa Wąchocka – prof. dr hab., kulturoznawca i teatrolog, pracuje w Instytucie Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Zajmuje się dramatem i teatrem XX i XXI wieku, teorią dramatu, zwłaszcza ewolucją form we współczesnej dramaturgii w perspektywie psychoanalitycznej i kulturowej, związkami dramatu z muzyką oraz praktykami performatywnymi. Autorka książek: *Autor i dramat* (Katowice 1999), *Współczesne metody badań teatralnych* (Katowice 2003), *Milczenie w dwudziestowiecznym dramacie* (Kraków 2005). Współautorka monografii *Intymne – prywatne – publiczne* (Katowice 2015) oraz *Gatunki dramatyczne. Rekonfiguracje* (Warszawa–Katowice 2020). ORCID: 0000-0002-3321-0333. Adres e-mail: <ewachocka@wp.pl>.

Ewa Wąchocka – professor, PhD (dr hab.), cultural studies expert and teatrologist, Institute of Culture Studies at the University of Silesia. She deals with 20th- and 21st-century drama and theatre, as well as the theory of drama, with special attention paid to the evolution of forms in contemporary playwriting, and the relationships between drama and music and performative practices. Her publications include books: *Autor i dramat* 1999 (*Author and Drama*), *Współczesne metody badań teatralnych* 2003 (*Modern Methodology of Theatre Research*), *Milczenie w dwudziestowiecznym dramacie* 2005 (*Silence in Twentieth-century Drama*) and *Intymne – prywatne – publiczne* 2015 (*Intimate – Private – Public*). ORCID: 0000-0002-3321-0333. E-mail address: <ewachocka@wp.pl>.

